

Les enfants du paradis

Pere Alberó



Les enfants du paradis (*Els nens del paradís*, 1943-44) va ser la sisena col·laboració entre el poeta i guionista Jacques Prévert i Marcel Carné, als quals s'hauria d'afegir un altre personatge clau i habitual de les pel·lícules de Carné: el responsable dels decorats, Alexandre Trauner. Amb un estatus d'obra mestra incostestable, tot i les dures crítiques que Carné va rebre de l'entorn de Cahiers du Cinéma i la gent de la Nouvelle Vague, mai es va posar en dubte que aquesta fos una de les pel·lícules més importants de la història del cinema francès. Però situem aquesta magna obra en el seu context històric i amb totes les seves llums i ombres.

Quan el mes d'agost del 1943 va començar a Niça el rodatge de la pel·lícula, França portava tres anys sota ocupació del Tercer Reich, uns dies abans l'exèrcit nord-americà havia desembarcat a Sicília i Mussolini estava a punt de caure també a la veïna Itàlia. Un any més tard, en els mateixos dies que finalitzava el rodatge, després de molts entrebancs, tenia lloc, pel nord, el desembarcament de Normandia. Situada en aquest període de màxima virulència de la guerra, *Els Nens del paradís*, amb el

seu quilomètric decorat de més de cinquanta façanes d'edificis; amb la seva virtuosa adaptació històrica, amb tots els seus amors apassionats i possessius, amb els seus ingeniosos diàlegs, és una immoralitat. Moltes interpretacions d'aquesta i l'anterior pel·lícula de Carné *Les visiteurs du soir* (1942) han intentat una lectura en clau simbòlica, mirant de trobar al·legories i metàfores entorn la situació de França i el seu desig de llibertat, però en el millor dels casos això no passaria d'un genèric patriotisme amb tonalitats emotives.

Si, contràriament, el cinema fet per Carné abans de la guerra, amb títols com *Le Quai des brumes* (1938) o *Le jour se lève* (1939), va saber captar una atmosfera plúmbia, fatalista, sense sortida, amb un pessimisme que glaçava els ossos, precisa correspondència amb l'estat anímic del país; en el període de l'ocupació i el que seguirà després, la realitat del seu entorn queda sepultada per l'artifici que, finalment, acabarà anquilosant el seu cinema, i la primera mostra la trobarem ja a la següent pel·lícula: *Les Portes de la nuit* (1946), on es pot apreciar, enfront el que es feia a Itàlia, el seu anacronisme i la

Les enfants du paradis.



*Les enfants
du paradis.*

seva manca de pols per captar el que estava passant a l'Europa sorgida de la guerra.

Amb tot, mirem de reflexionar sobre les virtuts d'aquest artífici, perquè, sense cap mena de dubte *Els Nois del paradís* les té. Com deia al començament, la pel·lícula és el resultat, en primer lloc, de la col·laboració de Prévert/Carné, una fructífera simbiosi pel cinema francès. De la seva forma de treballar podem treure importants reflexions per entendre la concepció cinematogràfica de Carné que molt probablement la podríem situar a l'altre extrem de la figura més determinant del cinema francès d'aquell període: Jean Renoir. A Prévert li corresponia la plena elaboració literària de la pel·lícula, tot i la presència consultiva del propi Carné. En el resultat d'aquell treball estava ja la pel·lícula, llesta per ser posada en imatges, un cop traduït el guió literari en guió tècnic, per part del propi director, com queda reflectit en els crèdits de la pel·lícula, on Carné és destacat també com autor del "Decoupage technique". Ajudant, en els seus inicis, de René Clair, la seva concepció de fer cinema es podria acostar a la idea de Clair que, acabant un rigorós guió tècnic, considerava la pel·lícula ja feta i només pendent de ser rodada. Així doncs, les obres de Carné, i *Els Nens del paradís* seria un cas exemplar, es construeixen com a artíficis literaris, aïllats de la realitat o amb lleugeres pinzellades sobre el món exterior; tancades sobre elles mateixes; amb unes estructures circulars, on les diverses línies argumentals es van entrellaçant per arribar a convergir i, això sí, uns finals més ambigus o pessimistes del que ens ha acostumat el cinema de Hollywood. Aquesta concepció es trobaria, sinó a les antípodes, sí que força allunyada d'un director com Renoir que encarna, com pocs, l'obrir els ulls al món, absorbint tot el que pugui generar i abocant-lo en unes pel·lícules on fins l'últim moment poden haver-hi noves incorporacions i que es constituirà en un dels pilars sobre el que s'aixecarà el cinema modern.

Òbviament, en aquest allunyament de la realitat i del present històric en el que es fa *Els Nens del paradís*, hi ha també una voluntat d'esquivar l'estricta censura de l'ocupació, tot i que això també

podria ser vist com una forma de col·laboracionisme. En l'origen del film es troba ja aquesta mirada cap el passat i parteix d'una trobada casual de Carné i Prévert amb Jean-Louis Barrault a Niça. L'actor, parlant del món del teatre, va fer menció a unes investigacions que havia dut a terme, pot ser per muntar un espectacle teatral, al voltant de dos actors: el mim Jean-Baptiste Debureau (1796-1846) i el divo del teatre romàntic Frédéric Lemaître (1800-1876) que al voltant del 1830 havien aclaparat l'atenció del món teatral parisià que tenia el seu epicentre al "Boulevard de Temple" rebatejat com "Boulevard du crime" pel gran nombre de morts que tenien lloc als seus escenaris, en plena efervescència del drama romàntic i la seva perversió que configurà el melodrama.

Acompanyant aquestes dues vies argumentals, Prévert aportarà un tercer personatge històric, sobre el qual havia estat treballant, pot ser com herència de la seva vinculació al moviment surrealista: Pierre-François Lacenaire (1800-1836) un dandy poeta i assassí, personatge ambigu i fora llei que va despertar tot l'interès de Baudelaire, Lautréamont i seguint el fil, el dels surrealistes. Amb aquestes tres històries, cadascuna amb vida pròpia i prou rellevants, calia algun element dramàtic que pogués interrelacionar i fins i tot confrontar les seves trajectòries, i aquest element, instal·lat al centre mateix de l'acció, fascinant i fatal serà el personatge femení de Garance. Una dona plena de vida i llibertat, enigmàtica i irònica; distant i apassionada per qui "l'amor és una cosa ben simple". En ella semblen conviure tot una tradició de dones literàries del romanticisme francès, des de la Marguerite Gautier de Dumas, a la Carmen de Merimeé. Amb ella apareixerà com un cinquè personatge, necessari pel drama: el comte Edouard de Montray que és segurament el més estereotipat de tots, ja que des de la seva aparició s'albira, perfectament definit, la missió que haurà de complir en la trama argumental.

De tota aquesta galeria de personatges, i d'altres amb una funció més secundària, en sobresurten, com a portadors dels temes centrals de la pel·lícula Garance i Baptiste. Al seu voltant es troben imbricats tots els temes desenvolupats per *Els Nens del paradís*: les relacions entre teatre o representació i vida, vista aquesta a partir del protagonisme de les diverses formes d'entendre l'amor.

Per una banda *Els Nens del paradís* és un melodrama històric, amb tot el sentit espectacular que això comporta, afegint que el tractament que dona als fets històrics desenvolupats tenen un caràcter fundacional al voltant de la cultura francesa, en els anys de la segona revolució burgesa del 1830 i l'aparició de les nombroses masses populars en el marc d'una gran ciutat que prefigura el París de Baudelaire i l'*espleen* de la vida contemporània. Així doncs, la pel·lícula és un melodrama i al mateix temps, una reflexió entorn del melodrama, com a forma de distracció popular que té lloc al Théâtre des Funambules i amb un perfil més seriós i grandiloqüent, forma de distracció burgesa al Grand Théâtre.

Però el teatre és portat també a la vida, sobretot amb el paper de Lemaître que fa de tots els seus actes una histriònica i bufa representació, i de Baptiste que projecta el seu amor per Garance en una mena de ficció ideal que impedeix que es pugui realitzar; però també l'intercanvi funciona a l'inrevés, quan Lemaître mateix podrà, finalment, interpretar el personatge d'Otel·lo perquè ha experimentat la gelosia, i sobre tot amb Baptiste que busca pel carrer i la nit els motius per insuflar vida als seus espectacles i vehicularà a través les seves peces teatrals totes les seves frustracions i desitjos amorosos amb Garance. Tots els moments claus de la narració han estat degudament teatralitzats, des del teló que dona pas i tanca la pel·lícula, a les portes i cortines que obrint-se deixen veure els quadres del drama; per acabar amb la gran celebració del carnaval on el Pierrot del teatre s'ha convertit en un personatge de tragèdia, mentre al seu voltant ballen altres pierrots i en un escenari exòtic, els banys turcs, assistim a l'assassinat del Marquès mitjançant els ulls d'un espectador presencial.

En la primera creació mímica de Baptiste, que posa en escena la idealització del seu amor per Garance, convertida en deessa i que acaba marxant amb el personatge decidit, interpretat per Lemaître, veurà quan està interpretant, com entre bambolines, Lemaître i Garance porten a terme allò que passava a la representació. I en la segona peça mímica,

Nathalie, la que s'ha convertit en dona de Baptiste, veurà a través la interpretació i la reacció d'aquest, la reaparició, anys després, de Garance.

El desigual encant de Nathalie (primer paper de Maria Casares que interpreta una insuportable dona enamorada) enfront Garance, marca el contrapunt de l'altre tema que feia abans menció: les diverses formes d'entendre l'amor. Si Garance, és l'astre solar sobre el que pivoten tots els personatges, participant cadascun amb una forma diversa d'entendre l'amor: el possessiu i de figuració del Comte; el mundà i hedonista de Lemaître; el desig possessiu i brutal de Lacenaire, de qui Garance diu tenir massa calent el cap i massa fred el cor; i, finalment, l'idealista de Baptiste. Aquesta última forma d'entendre l'amor que travessarà els anys per trobar un breu instant d'unió, marcarà el moment àlgid de la pel·lícula, reprenent un tema recurrent en el cinema de Carné, on la natura de l'amor és la seva fugacitat; un moment casual i lluminós de trobada que s'esvaeix poc després en la separació. En la primera part de *Els Nens del paradís* Garance responia: "No sóc bella, estic viva"; cap el final del film, quan Nathalie és posada en la mateixa situació, la seva resposta es: "No sóc bella, estic feliç". La seva visió de l'amor dintre la confortable felicitat de la família burgesa, no pot posar barreres a la vida que busca la seva realització tot i que amb ella hi vagi també la seva pèrdua. ■

Les enfants du paradis.

